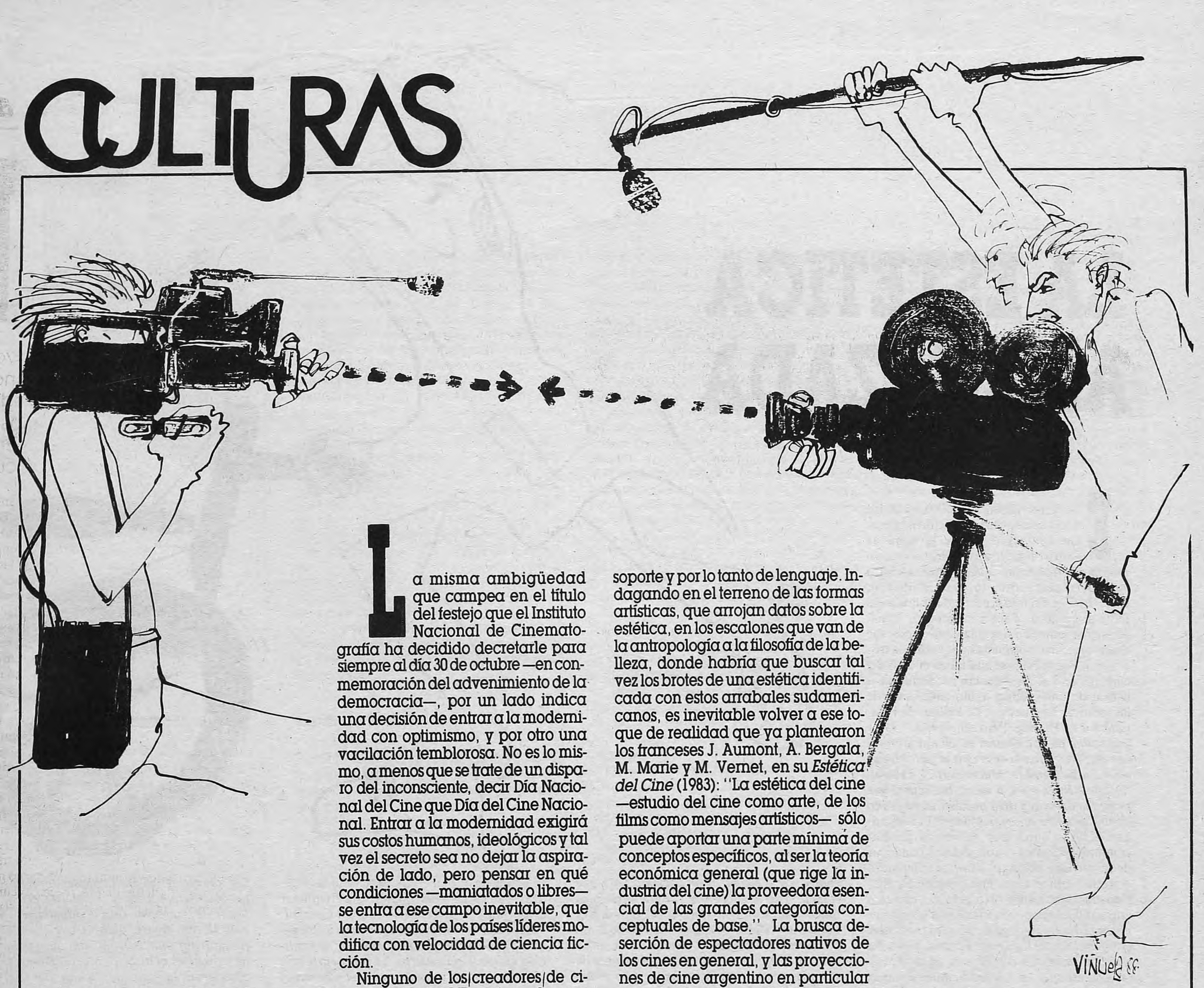


La misma ambigüedad que campea en el título del festejo que el Instituto Nacional de Cinematografía ha decidido decretarle para siempre al día 30 de octubre —en conmemoración del advenimiento de la democracia—, por un lado indica una decisión de entrar a la modernidad con optimismo, y por otro una vacilación temblorosa. No es lo mismo, a menos que se trate de un disparo del inconsciente, decir Día Nacional del Cine que Día del Cine Nacional. Entrar a la modernidad exigirá sus costos humanos, ideológicos y tal vez el secreto sea no dejar la aspiración de lado, pero pensar en qué condiciones —maniatados o libres— se entra a ese campo inevitable, que la tecnología de los países líderes modifica con velocidad de ciencia ficción.

Ninguno de los creadores de cine consultados para este suplemento —los directores Fernando Solanas, Eliseo Subiela, Adolfo Aristarain, Eduardo Mignogna, Alejandro Agresti, Ricardo Wullicher, Octavio Getino, el director de fotografía Miguel Rodríguez, y el videoartista Carlos Trilnick— dejan de reconocer que la proliferación del video —primero en su forma bastarda: la apropiación pirata de films pensados para el cine, ilegales o no, en videocaseteras o canales de TV; segundo en su forma más experimental: la de la realización de productos competitivos en el campo de lo visual— ataca por el momento al cine instituido como tal, y lo obliga a pensar en un cambio de soporte y por lo tanto de lenguaje. Indagando en el terreno de las formas artísticas, que arrojan datos sobre la estética, en los escalones que van de la antropología a la filosofía de la belleza, donde habría que buscar tal vez los brotes de una estética identificada con estos arrabales sudamericanos, es inevitable volver a ese toque de realidad que ya plantearon los franceses J. Aumont, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet, en su *Estética del Cine* (1983): "La estética del cine —estudio del cine como arte, de los films como mensajes artísticos— sólo puede aportar una parte mínima de conceptos específicos, al ser la teoría económica general (que rige la industria del cine) la proveedora esencial de las grandes categorías conceptuales de base." La brusca deserción de espectadores nativos de los cines en general, y las proyecciones de cine argentino en particular —que exige a los exhibidores a no dar más cifras de asistencia, como mentira piadosa—, obliga a replantearse desde las condiciones de la industria y la política estatal sobre el rubro, hasta el más difícil territorio de los contenidos, como llamada a ese espectador local. Todavía en el proceso de la indagación de la forma, el video —que ya integra parte del lenguaje cotidiano, aunque no del sagrado altar de lo artístico—, que seguramente logrará en pocos años la definición lumínica y la profundidad de campo del cine, amenaza —según los nuevos realizadores— con modificar las pautas de esa versión de la novela burguesa que es el cine

Día Nacional del Cine

LA ESTETICA AMENAZADA

LA ESTETICA AMENAZADA



El director Eliseo Subiela, uno de los integrantes de la generación intermedia que logró cruzar la zona de sombra del anonimato —con *Hombre mirando al sudeste*, que arrastró 900.000 espectadores locales, y obtuvo, entre otros el Premio especial del Jurado del Festival anual de Cine de Toronto, Canadá— cree que "no hay una estética del cine argentino, sino búsquedas por caminos distintos". Reconoce que ni aun en el caso del cine italiano o del alemán se animaría a hablar de una estética aglutinante, sino de las estéticas de Visconti, de Fellini, de Fassbinder o de Herzog. Pero señala que *"si hay que hablar de una estética del cine argentino, hay que reconocerla en el cine argentino clásico: Lucas Demare, Mario Soffici, Leopoldo Torre Ríos; a mí, a veces, me ocurre que pongo la cámara y digo que éste es un plano de una película argentina clásica"*. Más enganchado —quizá por su marca generacional, los 28 años— con algunas temáticas de la reivindicación, el director Alejandro Agresti —quien logro una conmoción apasionada, para uno u otro lado del espectro esteticoideológico, con *El amor es una mujer gorda*, en la que indaga de manera particular en la temática de los desaparecidos, obsesión que continuara en su próxima cinta, *El detective*, esta vez en las condiciones óptimas que le depara la coproducción con una productora canadiense— agrega (para su propia concepción del cine) otros nombres contemporáneos, o casi contemporáneos de Subiela: Fernando "Pino" Solanas, Leonardo Favio, Jorge Cedrón. Se descarta de toda posible contaminación con la mayoría de los representantes de su generación, surgidos a la dirección bajo la iniciativa crediticia de Manuel Antín, actual director del Instituto Nacional de Cinematografía, a quienes acusa de hacer complejo lo simple. Dice: *"Con todo ese cine dentro del cine, hacen difíciles ideas pobrísimas, cuando de lo que se trata es de simplificar lo complejo"*. Se refiere, claro, a películas como *Sinfín*, un intento de unir la literatura de Cortázar con las travesuras de Godard, dirigida por el debutante Cristhian Pauls, película que estuvo dos semanas en crtel, o *La película del rey* (500.000 espectadores, premiada en el Festival de Venecia en 1987) donde el novel Carlos Sorín narra las peripecias de un equipo de filmación en la Patagonia. Cercano a uno de sus líderes, Fernando Solanas, en la dialéctica de explicar el cine desde sí mismo, Agresti se define como un esteta de la venganza. *"Por mi edad, no viví las peripecias políticas de la generación anterior, pero intento hacer un puente entre ellos y nosotros. Que yo filme es como si aquellos que cayeron por un cine nuestro, y los que ya no filman, siguieran filmando. Es como decirles a los milicos que no nos derrotaron"*.

Al costado de ese empadronamiento estético, pero arraigado en él, su método de filmación para las dos primeras películas, que volverá a repetir en su próxima obra —*"filmar a muerte, en tres semanas, lo que otros filman en seis; elegir actores probados aunque no sean taquilleros para el papel, eliminando rebusques de la dirección que ya son circos"*— lo acerca a una propuesta de Subiela: *"Lo que no estaría mal es que hubiera una estética de la pobreza, del cine posible para este país. Aclaro, porque puede ser peligroso: creo que hay que trabajar sobre un cine posible. Ni la censura sirvió para justificar el mal cine ni la pobreza puede hacerlo. Lo que quiero decir es que debemos adaptarnos a una realidad que es reconocer que nos va a resultar más difícil encontrar nuestro estilo filmando cada dos años, cada tres o cada cuatro, pero eso no es un pretexto para que cada uno no lo encuentre"*. Para Subiela, el único realizador con una estética definida es Fernando "Pino" Solanas; *"los demás, son directores de apenas dos películas"*. Una situación que para Eduardo Mignogna puede ser peor y estar condicionando todo el desarrollo formal y temático del cine argentino: *"Hablar de estética en un país como la Argentina, donde la industria cinematográfica es una ilusión casi sin referentes con la realidad, es aventurado. Una estética, y esto no es novedad, implica una homogeneidad de enfoques y de temáticas que acá son difíciles de pensar. El cine argentino tiene una cantidad considerable de realizadores que tienen posibilidades de acceder al largometraje. Lo que ocurre es que esa misma estructura que les permite esa actividad les exige una serie de pautas, condicionadas por toda la situación económica del país, que al mismo tiempo hacen que la posibilidad inicial de filmar se convierta en la primera y en la última. Con esto se puede inferir, tal vez con demasiada ironía, que la Argentina es un buen semillero para óperas primas"*. A Mignogna no le falta autoridad para hablar de esto. Su primer largometraje, *Eva Perón, quien quiera oír que oiga* —donde apuntaló su cruce entre la vigilancia documental de la realidad y su búsqueda de una narrativa— obtuvo éxito de crítica, público y algunos premios.

"No hay que dejar de tener en cuenta que una estética implica una serie de experiencias comunes entre las personas que la sostienen. Aquí, en cambio, lo que hay es una cantidad de gente que tiene la misma cantidad de recursos técnicos —iluminación, montaje, sonido— y los utiliza para hacer cosas que lo único que tienen en común es que se proyectan sobre una pantalla plana. Encima, hay directores que varían de concepción entre una película y la siguiente. Alguien me puede decir que estas variaciones indican la búsqueda de una voz propia, pero la verdad es que no sé, hay veces en que me da la impresión de que lo que se busca es nada. Acá pasa algo que yo no he visto en muchos lugares del mundo, con la posible excepción de Francia: primero se monta una teoría alrededor de un arte y después aparece el arte para justificar ese montaje previo, algo así como una realidad a la que se llega primero a través de la epistemología, que es el plano más complejo de la realidad". Para Adolfo Aristarain —un clásico del cine argentino de acción narrativo de los últimos tiempos, con *La parte del león*, *Tiempo de revancha*, y *Los últimos días de la víctima*— en la raíz de que en el cine argentino las estéticas sean varias y personales, está el carácter aluvional, inmigratorio de la cultura. *"Eventualmente, puede haber una homogeneidad en ciertos países europeos, de tradición cultural muy fuerte. Lo que ocurre con Estados Unidos y países como el nuestro es que son muy mezclados, que implican muchas culturas y vuelven imposible el hallazgo de una voz común. Creo que, además, formar una estética —una forma única— necesita una gran capacidad de controlar detalles, desde los vestuarios a la luz. Una continuidad que, en la Argentina, donde filmamos a los ponchazos, es absolutamente inimaginable"*.

En la tierra baldía

El director de fotografía Miguel Rodríguez, avalado por sus veinticinco años de trabajo en el cine local —quien recuerda con cariño su intervención en *La Raulito*, de Lautaro Murúa, donde *"la precariedad de medios técnicos obligaba a inventar un estilo muy particular"*; y también haber avanzado con más medios en la especial iluminación de *Miss Mary*, de María Luisa Bemberg, pero rescata siempre su último trabajo, *"porque siempre es una aventura"*— podría contestarle que la industria del cine en Estados Unidos (país en el que, después de haber ido a procesar una película realizada con capitales ingleses, fue contratado como fotógrafo y tentado con ofertas de permanencia) no está tan librada al azar. *"Allí en Hollywood, en el corazón del cine, está también el corazón del poder"*. Para él, en el campo de la imagen —para no hablar directamente de otros campos— aquí, en Argentina *"estamos colocados en una dependencia total. Nosotros consumimos técnicamente lo que produce Estados Unidos o sus socios como Japón. Por otro lado, consumimos su cultura; es notable como un cantante equis está metido en todas partes cantando en inglés"*. Para lograr eso, en Estados Unidos, el desparramo de individualidades es controlado —en la búsqueda de una forma que termina siendo una ideología— por las grandes productoras, desde la confección del guión hasta la perfección de los detalles en el encuadre y la iluminación. La cantidad de medios técnicos y de especialistas que controlan cada paso dilatan, oscurecen la presencia de las individualidades, amenazan definitivamente al llamado cine de autor. *"Es notable cómo directores famosos como Coppola han debido crear sus propias productoras. La industria cinematográfica admite el cine artístico siempre que tenga posibilidades de recupera los dólares que gasta, y la lucha del artista e tratar de conservar su individualidad. Después de ver* Apartamento Cero *el materi filmado por Martin Donovan, que yo iluminé y procesé, al director Martin Donovan l ofrecieron hacer cinco películas, por contrato, pero sólo una podía ser sugerida, guionada y controlada por él"*.

Algo similar cuenta Fernando Solana —quien, en la Argentina, logró cruzar la barrera del millón de espectadores, con lo cua apenas ha recuperado 250.000 dólares de millón y poco que costó *Sur*, la obra que terminó de afirmarlo premio tras premio a nive internacional—, recordando que un gran productor le ofreció dirigir una versión de *E otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez. *"Como latinoamericano, me hubiera encantado filmar todo ese mundo mágico tan nuestro. Pero tenía que hacerlo en inglés y hasta se me insinuó que no podía encargarme del montaje. Todo esto, justificado po el gran costo de la película, que no admiti riesgos. Lo que no se admite* —según Pino— *es el crecimiento de culturas nacionales de los países dependientes, con la consiguiente carga de rebeldía política"*. En es sentido, un mes antes de que se dirimiera la competencia (lanzada por Manuel Antín a ruedo de los iniciados del cine local) para decidir cuál de las dos películas argentinas llegaría representando al país como aspirante al Oscar —o *La deuda interna*, o su propia película *Sur*—, Solanas había explicitado a **Página/12** su rechazo a la estética de Hollywood, encarnada en el Oscar. Sin dejar de reconocer que los festivales internacionales son casi la única manera de acercarse a la recuperación de los costos, señalaba que *"hasta cuando llegás te hacen sentir la dependencia del sistema que rige la estética que siguen imponiendo. Ya que en una ciudad como Los Angeles, donde cada uno de los múltiples técnicos, directores y críticos que votan, vive a dos horas de los lugares de exhibición y está rodeado por el drink, las mujeres y el placer de la pileta de natación, lo que termina imponiéndose es el aparato publicitario que vos seas capaz de manejar"*.

Para Aristarain, los condicionamientos narrativos impuestos por esa posible forma de sobrevivencia del cine argentino que es la coproducción, hacen que *"sea cada vez más difícil hablar de historias argentinas para un público argentino. Salvo en casos como los de* La deuda interna, *donde lo que les interesó a sus productores es su localismo, los directores argentinos tenemos que caer en el esquema de un señor y una señora que llegan*

LA ESTETICA AMENAZADA



El director Eliseo Subiela, uno de los integrantes de la generación intermedia que logró cruzar la zona de sombra del anonimato —con *Hombre mirando al sudeste*, que arrastró 900.000 espectadores locales, y obtuvo, entre otros el Premio especial del Jurado del Festival anual de Cine de Toronto, Canadá— cree que "no hay una estética del cine argentino, sino búsquedas por caminos distintos". Reconoce que ni aun en el caso del cine italiano o del alemán se animaría a hablar de una estética aglutinante, sino de las estéticas de Visconti, de Fellini, de Fassbinder o de Herzog. Pero señala que *"si hay que hablar de una estética del cine argentino, hay que reconocerla en el cine argentino clásico: Lucas Demare, Mario Soffici, Leopoldo Torre Ríos; a mí, a veces, me ocurre que pongo la cámara y digo que éste es un plano de una película argentina clásica"*. Más enganchado —quizá por su marca generacional, los 28 años— con algunas temáticas de la reivindicación, el director Alejandro Agresti —quien logro una conmoción apasionada, para uno u otro lado del espectro esteticoideológico, con *El amor es una mujer gorda*, en la que indaga de manera particular en la temática de los desaparecidos, obsesión que continuara en su próxima cinta, *El detective*, esta vez en las condiciones óptimas que le depara la coproducción con una productora canadiense— agrega (para su propia concepción del cine) otros nombres contemporáneos, o casi contemporáneos de Subiela: Fernando "Pino" Solanas, Lèonardo Favio, Jorge Cedrón. Se descarta de toda posible contaminación con la mayoría de los representantes de su generación, surgidos a la dirección bajo la iniciativa crediticia de Manuel Antín, actual director del Instituto Nacional de Cinematografía, a quienes acusa de hacer complejo lo simple. Dice: *"Con todo ese cine dentro del cine, hacen difíciles ideas pobrísimas, cuando de lo que se trata es de simplificar lo complejo"*. Se refiere, claro, a películas como *Sinfín*, un intento de unir la literatura de Cortázar con las travesuras de Godard, dirigida por el debutante Cristhian Pauls, película que estuvo dos semanas en crtel, o *La película del rey* (500.000 espectadores, premiada en el Festival de Venecia en 1987) donde el novel Carlos Sorin narra las peripecias de un equipo de filmación en la Patagonia. Cercano a uno de sus líderes, Fernando Solanas, en la dialéctica de explicar el cine desde sí mismo, Agresti se define como un esteta de la venganza. *"Por mi edad, no viví las peripecias políticas de la generación anterior, pero intento hacer un puente entre ellos y nosotros. Que yo filme es como si aquellos que cayeron por un cine nuestro, y los que ya no filman, siguieran filmando. Es como decirles a los milicos que no nos derrotaron"*.

Al costado de ese empadronamiento estético, pero arraigado en él, su método de filmación para las dos primeras películas, que volverá a repetir en su próxima obra —*"filmar a muerte, en tres semanas, lo que otros filman en seis; elegir actores probados aunque no sean taquilleros para el papel, eliminando rebusques de la dirección que ya son circos"*— lo acerca a una propuesta de Subiela: *"Lo que no estaría mal es que hubiera una estética de la pobreza, del cine posible para este país. Aclaro, porque puede ser peligroso: creo que hay que trabajar sobre un cine posible. Ni la censura sirvió para justificar el mal cine ni la pobreza puede hacerlo. Lo que quiero decir es que debemos adaptarnos a una realidad que es reconocer que nos va a resultar más difícil encontrar nuestro estilo filmando cada dos años, cada tres o cada cuatro, pero eso no es un pretexto para que cada uno no lo encuentre"*. Para Subiela, el único realizador con una estética definida es Fernando "Pino" Solanas; *"los demás, son directores de apenas dos películas"*. Una situación que para Eduardo Mignogna puede ser peor y estar condicionando todo el desarrollo formal y temático del cine argentino: *"Hablar de estética en un país como la Argentina, donde la industria cinematográfica es una ilusión casi sin referentes con la realidad, es aventurado. Una estética, y esto no es novedad, implica una homogeneidad de enfoques y de temáticas que acá son difíciles de pensar. El cine argentino tiene una cantidad considerable de realizadores que tienen posibilidades de acceder al largometraje. Lo que ocurre es que esa misma estructura que les permite esa actividad les exige una serie de pautas, condicionadas por toda la situación económica del país, que al mismo tiempo hacen que la posibilidad inicial de filmar se convierta en la primera y en la última. Con esto se puede inferir, tal vez con demasiada ironía, que la Argentina es un buen semillero para óperas primas"*. A Mignogna no le falta autoridad para hablar de esto. Su primer largometraje, *Eva Perón, quien quiera oír que oiga* —donde apuntaló su cruce entre la vigilancia documental de la realidad y su búsqueda de una narrativa— obtuvo éxito de crítica, público y algunos premios.

"No hay que dejar de tener en cuenta que una estética implica una serie de experiencias comunes entre las personas que la sostienen. Aquí, en cambio, lo que hay es una cantidad de gente que tiene la misma cantidad de recursos técnicos —iluminación, montaje, sonido— y los utiliza para hacer cosas que lo único que tienen en común es que se proyectan sobre una pantalla plana. Encima, hay directores que varían de concepción entre una película y la siguiente. Alguien me puede decir que estas variaciones indican la búsqueda de una voz propia, pero la verdad es que no sé, hay veces en que me da la impresión de que lo que se busca es nada. Acá pasa algo que yo no he visto en muchos lugares del mundo, con la posible excepción de Francia: primero se monta una teoría alrededor de un arte y después aparece el arte para justificar ese montaje previo, algo así como una realidad a la que se llega primero a través de la epistemología, que es el plano más complejo de la realidad". Para Adolfo Aristarain —un clásico del cine argentino de acción narrativo de los últimos tiempos, con *La parte del león, Tiempo de revancha*, y *Los últimos días de la víctima*— en la raíz de que en el cine argentino las estéticas sean varias y personales, está el carácter aluvional, inmigratorio de la cultura. *"Eventualmente, puede haber una homogeneidad en ciertos países europeos, de tradición cultural muy fuerte. Lo que ocurre con Estados Unidos y países como el nuestro es que son muy mezclados, que implican muchas culturas y vuelven imposible el hallazgo de una voz común. Creo que, además, formar una estética —una forma única— necesita una gran capacidad de controlar detalles, desde los vestuarios a la luz. Una continuidad que, en la Argentina, donde filmamos a los ponchazos, es absolutamente inimaginable"*.

En la tierra baldía

El director de fotografía Miguel Rodríguez, avalado por sus veinticinco años de trabajo en el cine local —quien recuerda con cariño su intervención en *La Raulito*, de Lautaro Murúa, donde *"la precariedad de medios técnicos obligaba a inventar un estilo muy particular"*; y también haber avanzado con más medios en la especial iluminación de *Miss Mary*, de María Luisa Bemberg, pero rescata siempre su último trabajo, *"porque siempre es una aventura"*— podría contestarle que la industria del cine en Estados Unidos (país en el que, después de haber ido a procesar una película realizada con capitales ingleses, fue contratado como fotógrafo y tentado con ofertas de permanencia) no está tan librada al azar. *"Allí en Hollywood, en el corazón del cine, está también el corazón del poder"*. Para él, en el campo de la imagen —para no hablar directamente de otros campos— aquí, en Argentina *"estamos colocados en una dependencia total. Nosotros consumimos técnicamente lo que produce Estados Unidos o sus socios como Japón. Por otro lado, consumimos su cultura; es notable como un cantante equis está metido en todas partes cantando en inglés"*. Para lograr eso, en Estados Unidos, el desparramo de individualidades es controlado —en la búsqueda de una forma que termina siendo una ideología— por las grandes productoras, desde la confección del guión hasta la perfección de los detalles en el encuadre y la iluminación. La cantidad de medios técnicos y de especialistas que controlan cada paso dilatan, oscurecen la presencia de las individualidades, amenazan definitivamente al llamado cine de autor. *"Es notable cómo directores famosos como Coppola han debido crear sus propias productoras. La industria cinematográfica admite el cine artístico siempre que tenga posibilidades de recuperar los dólares que gasta, y la lucha del artista es tratar de conservar su individualidad. Después de ver* Apartamento Cero *el material filmado por Martin Donovan, que yo iluminé y procesé, al director Martin Donovan le ofrecieron hacer cinco películas, por contrato, pero sólo una podía ser sugerida, guionada y controlada por él"*.

Algo similar cuenta Fernando Solanas —quien, en la Argentina, logró cruzar la barrera del millón de espectadores, con lo cual apenas ha recuperado 250.000 dólares del millón y poco que costó *Sur*, la obra que terminó de afirmarlo premio tras premio a nivel internacional—, recordando que un gran productor le ofreció dirigir una versión de *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez. *"Como latinoamericano, me hubiera encantado filmar todo ese mundo mágico, tan nuestro. Pero tenía que hacerlo en inglés y hasta se me insinuó que no podía encargarme del montaje. Todo esto, justificado por el gran costo de la película, que no admitía riesgos. Lo que no se admite* —según Pino— *es el crecimiento de culturas nacionales de los países dependientes, con la consiguiente carga de rebeldía política"*. En ese sentido, un mes antes de que se dirimiera la competencia (lanzada por Manuel Antín al ruedo de los iniciados del cine local) para decidir cuál de las dos películas argentinas llegaría representando al país como aspirante al Oscar —o *La deuda interna*, o su propia película *Sur*—, Solanas había explicitado a **Página/12** su rechazo a la estética de Hollywood, encarnada en el Oscar. Sin dejar de reconocer que los festivales internacionales son casi la única manera de acercarse a la recuperación de los costos, señalaba que *"hasta cuando llegás te hacen sentir la dependencia del sistema que rige la estética que siguen imponiendo. Ya que en una ciudad como Los Angeles, donde cada uno de los múltiples técnicos, directores y críticos que votan, vive a dos horas de los lugares de exhibición y está rodeado por el drink, las mujeres y el placer de la pileta de natación, lo que termina imponiéndose es el aparato publicitario que vos seas capaz de manejar"*.

Para Aristarain, los condicionamientos narrativos impuestos por esa posible forma de sobrevivencia del cine argentino que es la coproducción, hacen que *"sea cada vez más difícil hablar de historias argentinas para un público argentino. Salvo en casos como los de* La deuda interna, *donde lo que les interesó a sus productores es su localismo, los directores argentinos tenemos que caer en el esquema de un señor y una señora que llegan al país y les empiezan a suceder cosas. Esto no quiere decir que no haya historias locales que nos puedan fascinar, pero la verdad es que ni nos sentamos a escribirlas porque sabemos que no vamos a conseguir dinero para realizarlas"*.

En esta tierra de nadie, hay cifras que insinúan brutalmente que —en los modos de producción, y aun en ciertos planteos que pueden dar finalmente en lo estético— el cine argentino, como los países pobres y los chicos sin plata, debe buscar caminos alternativos. Al mismo tiempo en que Pino Solanas mentaba estrategias de defensa europeas frente a la hegemonía mundial alcanzada por el cine norteamericano, y denunciaba la apropiación ilícita que la televisión y el mercado del video infligen al cine, Manuel Antín, desde su cargo, propuso concretar una de esas medidas eliminando la proyección de películas por los canales de televisión estatales en ciertas horas de ciertos días. La polémica desatada tiene dónde crecer. Confesándose refractario a las magias y rituales —*"que por un lado tiene un costado romántico y por otro un costado reaccionario, ya que postula un cine para elegidos, del que el pueblo no participa"*—, Ricardo Wullicher, director de *Quebracho, Mercedes Sosa, como un pájaro libre* y *Saverio, el cruel*, señala que una película argentina que hoy en día tenga un éxito brutal, podrá arrastrar a las salas nada más que 700 mil espectadores. *"Si esa misma película se pasa por TV, como pasó con* La noche de los lápices, *la ven cinco o seis millones de personas. Eso es más importante, como comunicación, que todo ritual o amontonamiento en una sala de cine."*

El mismo Olivera dijo a **Página/12** que en el caso de *La noche de los lápices*, la temática de la represión no se jugó para afuera, con vistas a festivales internacionales donde el pasado reciente jugara como sostén de la obra, sino para adentro. *"Fundamentalmente, porque, entre otras cosas, estaba hablando de un hecho cierto, documentando algo de lo que hay sobrevivientes y hay parientes de los desaparecidos"*. Sin embargo, los verdaderos destinatarios de su film debieron esperar a verlo por la televisión, entre avisos comerciales y series norteamericanas. Ese nuevo código hace coincidir al director y teórico Octavio Getino, en el mismo principio que mueve a Wullicher a seguir trabajando —como viene de hacerlo con el ciclo "Ciencia y conciencia", que se pudo ver por televisión— en el lenguaje de la televisión, desde el soporte de ese fantasma que avanza: el video. Octavio Getino —que formó con Solanas *Cine Liberación*— entiende que la comunicación debe servir para despertar conciencias. En ese sentido, el video —que por su bajo costo potencial atempera la dependencia tecnológica del cine— ha demostrado su eficacia. *"En tiempos de Cine Liberación* —dice Getino—, *nos diferenciábamos mucho de lo que era el cine como producto, veíamos el cine como proceso, según queda claro en la segunda parte de* La hora de los hornos. *Valorábamos el proceso de comunicación que el material ayudaba a desencadenar. Eso estaba presente en el lenguaje cuando hablábamos en off, en pantalla negra, y dejábamos espacios para que el compañero que había organizado la reunión (aquellas reuniones clandestinas, en departamentos o barrios, de veinte o treinta personas) tomase la palabra, en las reuniones se repartían papeles recomendando que el encuentro fuera un acto de solidaridad, se ponía música, se comían empanadas, se tomaba vino. La película pasaba a segundo plano. Pero el lenguaje audiovisual estaba orientado a desencadenar este proceso y era muy distinto al lenguaje pensado para una sala de cine. Eso fue hace veinte años. El video todavía no había podido articular una alternativa de lenguaje"*.

La llegada del video

Ahora parece que sí. De la abrumadora multitud de detalles técnicos que diferencian las gramáticas del cine y del video, se está encargando la tecnología y pronto —en todo lo que tiene que ver con la profundidad de campo, la definición en pantalla, y hasta el tamaño—, no habrá mayores diferencias. Las famosas mil ciento veinticinco líneas de pantalla que permitirán al video equipararse en definición —y por lo tanto en esa convención llamada realismo— al cine, ya han sido logradas por la compañía Sony, aunque muy pocos puedan acceder a esa tecnología. *"Pero de todos modos* —dice Wullicher—, *es cuestión de tiempo"*. Octavio Getino, continuando con sus propuestas, destaca ese avance inevitable —*"antes del año dos mil la cuestión tecnológica va a revolucionar la forma de percibir las imágenes, incluso la cinematográfica, porque se podrán registrar películas en soporte video, en soporte magnético con medios electrónicos y a partir de ésos se podrán hacer películas para su difusión en las salas de cine"*—, y rescata lo que ya ha sido posible con el video del 450 líneas del sistema norteamericano. *"Doy un ejemplo: en Chile existen las experiencias de un grupo que, como derivación del semanario gráfico* Análisis, *distribuye en 250 instituciones copias de un programa mensual de 50 minutos en forma privada y cubre, por pequeños grupos —como lo hizo Cine Liberación— un gran papel en contra de la dictadura. En Brasil, las comunidades eclesiales de base; o los sindicatos metalúrgicos de San Bernardo en San Pablo, con su televisión de los trabajadores como proyecto; o las comunidades campesinas en Bolivia; o trabajadores campesinos en Perú; o grupos feministas en la Argentina, trabajan en video. Otro dato de las posibilidades de liberación que ofrece el video es que en el festival de La Habana del año pasado, el treinta por ciento de los materiales en video estaban realizados por mujeres. Hay nuevos sectores sociales que usan esta tecnología y en la medida en que esto empiece a tener una socialización y sea un medio para diversos sectores sociales que hasta ahora fueron marginados de la comunicación audiovisual, tendrá vigencia y planteará que se produzcan cambios importantes en el propio medio. Al ampliarse los modos de uso del medio, también se modifican las características mismas del medio"*.

Esas líneas finales de Getino, que pronostican también un viraje de la estética visual, en tanto que el video, como lenguaje cada vez más habitual, implantará también otro lenguaje, no preocupa a otros directores, que tampoco lo sienten como amenaza y que, como Getino, están dispuestos a continuar su búsqueda en el nuevo medio. Desde el terreno más comercial, Héctor Olivera señala que, líneas más, líneas menos, todavía el lenguaje del video es el de la televisión y postula que el video, al permitir que los consumidores lleven el cine a la casa, les permitió volver a valorizar el cine como medio, en contra de los esquemas habituales de la televisión, y que eso podrá provocar una lenta vuelta al cine. Miguel Rodríguez se pregunta *"por qué no aceptar que nada es definitivo, ni las estéticas ni los medios para las estéticas"*, y —a partir de su experiencia reciente en Estados Unidos, donde observó que la industria del cine se planta frente al mercado del video con nuevas experiencias que buscan el cine en relieve, *"tenés a Robert De Niro ahí nomás, caminando de cuerpo entero cerca tuyo, aunque todavía impresionan, por el cambio de perspectiva, los primeros planos monstruosos"*— se adelanta hacia el tiempo, cercano, en que (más allá incluso de otra experiencia de cine con pantalla circular, que rodea el espectador) uno podrá ver, en una pantalla que tiene el tamaño de una pared (como en las premoniciones de Bradbury), cualquier película, pero también podrá, desde un lugar apropiado de la casa que podría ser una pieza, estar en el medio de un accidente de tránsito que ocurre en la calle o entre el fragor de una revolución trasmitida en directo por la nueva TV.

Por ahora, al sur del Río Grande, Venezuela, Brasil y Argentina son los países donde el crecimiento del video es sostenido. En lo que se refiere a la Argentina, desde su aparición en el epílogo de la última dictadura militar, se han abierto alrededor de 2500 videoclubes que abastecen a las 750 mil caseteras de uso hogareño que se estima están en funcionamiento.

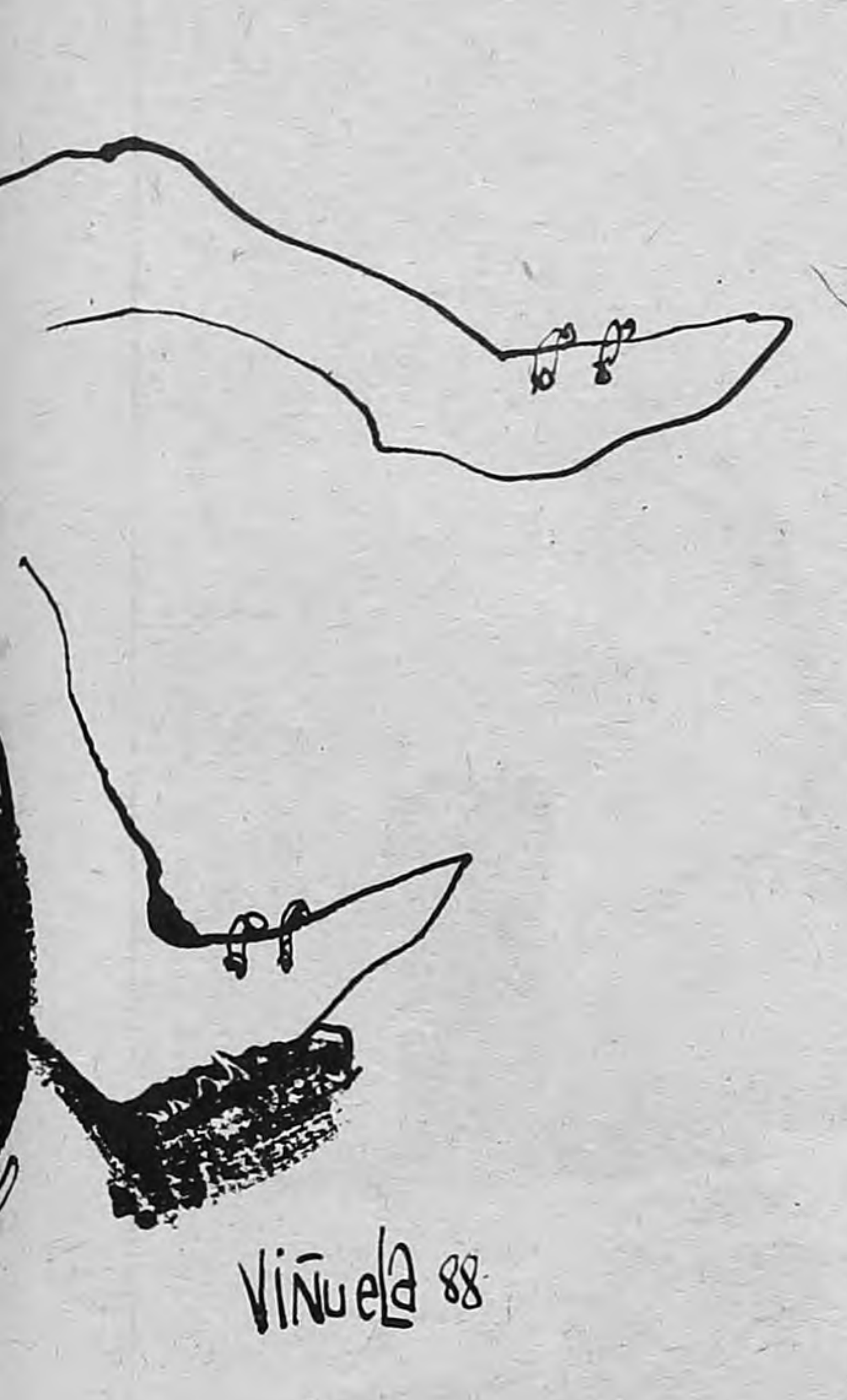
Cerca de 50 editoras lanzan al mercado 100 títulos nuevos (el 70% ya estrenados en cines, el resto son generalmente producciones postergadas en las salas por distintas razones o telefilmes) cada 30-45 días.

Actualmente existen cerca de 6000 títulos diferentes de circulación legal. Además, funcionan cinco productoras de casetes vírgenes y otro medio centenar de talleres dedicados al diseño e impresión de cajitas, carátulas, displays y otros servicios así como una docena de fabricantes-armadores de equipamientos que aportan trabajo para más de 25.000 familias, unos 100.000 argentinos. El 0,33% de la población...

Este fenómeno, analizado por distribuidores y exhibidores cinematográficos ha dado como resultado la incursión de algunos de ellos en el área del video, con muy buenos resultados.

Para Ricardo Wullicher, las diferencias técnicas no condicionan *"para nada la narrativa, que es una para el video y para el cine. En el caso de la televisión es distinto por las reglas de juego, los cortes publicitarios, las censuras implícitas que el mismo ejercicio del video contribuirá, por peso, a abolir"*. Aristarain, casi resignado a pensar para la pantalla chica, dice que hay diferencia, porque la gramática del video, *"por ahora, es la de la televisión, que es la estética de los noticieros. Tiene que ver con lo inmediato, con lo que ocurre en vivo"*. Es, casualmente, lo que rescatan los cultores —hasta ahora desconocidos a nivel masivo— del video como inmediata forma de expresión. *"Su posibilidad* —adelanta Carlos Trilnick, un videoartista argentino empeñado en nuclear experiencias desde el Instituto de Cooperación Iberoamericano en Buenos Aires, y profesor de Video en la Escuela de Bellas Artes y en la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires— *de registrar más vivamente lo que pasa, lo inmediato, lo fragmentario en el lenguaje contemporáneo, que es el de la televisión, y al mismo tiempo contestar los mensajes implícitos en ese código, revelarlos en su magnitud de poder y de represión, como hicieron, desde el comienzo del videoarte, los integrantes del grupo Guerrilla, en Estados Unidos, y otros adelantados. La posibilidad de contestar, de manera concreta, inmediata, a esa estética de la novela burguesa cuyo equivalente es el cine en nuestros días"*. Algo que Alejandro Agresti, metido de cabeza en el cine, y siempre cuidadoso de no contagiarse de los posmodernos que lo acompañan en edad, tiene y no tiene en cuenta. *"Mientras uno tenga algo que decir, no importa el medio. En todo caso la virtud del video no será chica si, por lo menos, les hace dar cuenta a muchos improvisados, de que la pantalla de cine no es más grande nada más que para que vea mejor el que está sentado en las filas de atrás"*.





al país y les empiezan a suceder cosas. Esto no quiere decir que no haya historias locales que nos puedan fascinar, pero la verdad es que ni nos sentamos a escribirlas porque sabemos que no vamos a conseguir dinero para realizarlas''.

En esta tierra de nadie, hay cifras que insinúan brutalmente que —en los modos de producción, y aun en ciertos planteos que pueden dar finalmente en lo estético— el cine argentino, como los países pobres y los chicos sin plata, debe buscar caminos alternativos. Al mismo tiempo en que Pino Solanas mentaba estrategias de defensa europeas frente a la hegemonía mundial alcanzada por el cine norteamericano, y denunciaba la apropiación ilícita que la televisión y el mercado del video infligen al cine, Manuel Antín, desde su cargo, propuso concretar una de esas medidas eliminando la proyección de películas por los canales de televisión estatales en ciertas horas de ciertos días. La polémica desatada tiene dónde crecer. Confesándose refractario a las magias y rituales —*''que por un lado tiene un costado romántico y por otro un costado reaccionario, ya que postula un cine para elegidos, del que el pueblo no participa''*—, Ricardo Wullicher, director de *Quebracho, Mercedes Sosa, como un pájaro libre* y *Saverio, el cruel*, señala que una película argentina que hoy en día tenga un éxito brutal, podrá arrastrar a las salas nada más que 700 mil espectadores. *''Si esa misma película se pasa por TV, como pasó con* La noche de los lápices, *la ven cinco o seis millones de personas. Eso es más importante, como comunicación, que todo ritual o amontonamiento en una sala de cine.''*

El mismo Olivera dijo a **Página/12** que en el caso de *La noche de los lápices*, la temática de la represión no se jugó para afuera, con vistas a festivales internacionales donde el pasado reciente jugara como sostén de la obra, sino para adentro. *''Fundamentalmente, porque, entre otras cosas, estaba hablando de un hecho cierto, documentando algo de lo que hay sobrevivientes y hay parientes de los desaparecidos''.* Sin embargo, los verdaderos destinatarios de su film debieron esperar a verlo por la televisión, entre avisos comerciales y series norteamericanas. Ese nuevo código hace coincidir al director y teórico Octavio Getino, en el mismo principio que mueve a Wullicher a seguir trabajando —como viene de hacerlo con el ciclo ''Ciencia y conciencia'', que se pudo ver por televisión— en el lenguaje de la televisión, desde el soporte de ese fantasma que avanza: el video. Octavio Getino —que formó con Solanas *Cine Liberación*— entiende que la comunicación debe servir para despertar conciencias. En ese sentido, el video —que por su bajo costo potencial atempera la dependencia tecnológica del cine— ha demostrado su eficacia. *''En tiempos de Cine Liberación* —dice Getino—, *nos diferenciábamos mucho de lo que era el cine como producto, veíamos el cine como proceso, según queda claro en la segunda parte de* La hora de los hornos. *Valorábamos el proceso de comunicación que el material ayudaba a desencadenar. Eso estaba presente en el lenguaje cuando hablábamos en off, en pantalla negra, y dejábamos espacios para que el compañero que había organizado la reunión (aquellas reuniones clandestinas, en departamentos o barrios, de veinte o treinta personas) tomase la palabra, en las reuniones se repartían papeles recomendando que el encuentro fuera un acto de solidaridad, se ponía música, se comían empanadas, se tomaba vino. La película pasaba a segundo plano. Pero el lenguaje audiovisual estaba orientado a desencadenar este proceso y era muy distinto al lenguaje pensado para una sala de cine. Eso fue hace veinte años. El video todavía no había podido articular una alternativa de lenguaje''.*

La llegada del video

Ahora parece que sí. De la abrumadora multitud de detalles técnicos que diferencian las gramáticas del cine y del video, se está encargando la tecnología y pronto —en todo lo que tiene que ver con la profundidad de campo, la definición en pantalla, y hasta el tamaño—, no habrá mayores diferencias. Las famosas mil ciento veinticinco líneas de pantalla que permitirán al video equipararse en definición —y por lo tanto en esa convención llamada realismo— al cine, ya han sido logradas por la compañía Sony, aunque muy pocos puedan acceder a esa tecnología. *''Pero de todos modos* —dice Wullicher—, *es cuestión de tiempo''.* Octavio Getino, continuando con sus propuestas, destaca ese avance inevitable *''antes del año dos mil la cuestión tecnológica va a revolucionar la forma de percibir las imágenes, incluso la cinematográfica, porque se podrán registrar películas en soporte video, en soporte magnético con medios electrónicos y a partir de ésos se podrán hacer películas para su difusión en las salas de cine''*—, y rescata lo que ya ha sido posible con el video del 450 líneas del sistema norteamericano. *''Doy un ejemplo: en Chile existen las experiencias de un grupo que, como derivación del semanario gráfico* Análisis, *distribuye en 250 instituciones copias de un programa mensual de 50 minutos en forma privada y cubre, por pequeños grupos —como lo hizo Cine Liberación— un gran papel en contra de la dictadura. En Brasil, las comunidades eclesiales de base; o los sindicatos metalúrgicos de San Bernardo en San Pablo, con su televisión de los trabajadores como proyecto; o las comunidades campesinas en Bolivia; o trabajadores campesinos en Perú; o grupos feministas en la Argentina, trabajan en video. Otro dato de las posibilidades de liberación que ofrece el video es que en el festival de La Habana del año pasado, el treinta por ciento de los materiales en video estaban realizados por mujeres. Hay nuevos sectores sociales que usan esta tecnología y en la medida en que esto empiece a tener una socialización y sea un medio para diversos sectores sociales que hasta ahora fueron marginados de la comunicación audiovisual, tendrá vigencia y planteará que se produzcan cambios importantes en el propio medio. Al ampliarse los modos de uso del medio, también se modifican las características mismas del medio''.*

Esas líneas finales de Getino, que pronostican también un viraje de la estética visual, en tanto que el video, como lenguaje cada vez más habitual, implantará también otro lenguaje, no preocupa a otros directores, que tampoco lo sienten como amenaza y que, como Getino, están dispuestos a continuar su búsqueda en el nuevo medio. Desde el terreno más comercial, Héctor Olivera señala que, líneas más, líneas menos, todavía el lenguaje del video es el de la televisión y postula que el video, al permitir que los consumidores lleven el cine a la casa, les permitió volver a valorizar el cine como medio, en contra de los esquemas habituales de la televisión, y que eso podrá provocar una lenta vuelta al cine. Miguel Rodríguez se pregunta *''por qué no aceptar que nada es definitivo, ni las estéticas ni los medios para las estéticas''*, y —a partir de su experiencia reciente en Estados Unidos, donde observó que la industria del cine se planta frente al mercado del video con nuevas experiencias que buscan el cine en relieve, *''tenés a Robert De Niro ahí nomás, caminando de cuerpo entero cerca tuyo, aunque todavía impresionan, por el cambio de perspectiva, los primeros planos monstruosos''*— se adelanta hacia el tiempo, cercano, en que (más allá incluso de otra experiencia de cine con pantalla circular, que rodea el espectador) uno podrá ver, en una pantalla que tiene el tamaño de una pared (como en las premoniciones de Bradbury), cualquier película, pero también podrá, desde un lugar apropiado de la casa que podría ser una pieza, estar en el medio de un accidente de tránsito que ocurre en la calle o entre el fragor de una revolución trasmitida en directo por la nueva TV.

Por ahora, al sur del Río Grande, Venezuela, Brasil y Argentina son los países donde el crecimiento del video es sostenido. En lo que se refiere a la Argentina, desde su aparición en el epílogo de la última dictadura militar, se han abierto alrededor de 2500 videoclubes que abastecen a las 750 mil caseteras de uso hogareño que se estima están en funcionamiento.

Cerca de 50 editoras lanzan al mercado 100 títulos nuevos (el 70% ya estrenados en cines, el resto son generalmente producciones postergadas en las salas por distintas razones o telefilmes) cada 30-45 días.

Actualmente existen cerca de 6000 títulos diferentes de circulación legal. Además, funcionan cinco productoras de casetes vírgenes y otro medio centenar de talleres dedicados al diseño e impresión de cajitas, carátulas, displays y otros servicios así como una docena de fabricantes-armadores de equipamientos que aportan trabajo para más de 25.000 familias, unos 100.000 argentinos. El 0,33% de la población...

Este fenómeno, analizado por distribuidores y exhibidores cinematográficos ha dado como resultado la incursión de algunos de ellos en el área del video, con muy buenos resultados.

Para Ricardo Wullicher, las diferencias técnicas no condicionan *''para nada la narrativa, que es una para el video y para el cine. En el caso de la televisión es distinto por las reglas de juego, los cortes publicitarios, las censuras implícitas que el mismo ejercicio del video contribuirá, por peso, a abolir''.* Aristarain, casi resignado a pensar para la pantalla chica, dice que hay diferencia, porque la gramática del video, *''por ahora, es la de la televisión, que es la estética de los noticieros. Tiene que ver con lo inmediato, con lo que ocurre en vivo''.* Es, casualmente, lo que rescatan los cultores —hasta ahora desconocidos a nivel masivo— del video como inmediata forma de expresión. *''Su posibilidad* —adelanta Carlos Trilnick, un videoartista argentino empeñado en nuclear experiencias desde el Instituto de Cooperación Iberoamericano en Buenos Aires, y profesor de Video en la Escuela de Bellas Artes y en la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires— *de registrar más vivamente lo que pasa, lo inmediato, lo fragmentario en el lenguaje contemporáneo, que es el de la televisión, y al mismo tiempo contestar los mensajes implícitos en ese código, revelarlos en su magnitud de poder y de represión, como hicieron, desde el comienzo del videoarte, los integrantes del grupo Guerrilla, en Estados Unidos, y otros adelantados. La posibilidad de contestar, de manera concreta, inmediata, a esa estética de la novela burguesa cuyo equivalente es el cine en nuestros días''.* Algo que Alejandro Agresti, metido de cabeza en el cine, y siempre cuidadoso de no contagiarse de los posmodernos que lo acompañan en edad, tiene y no tiene en cuenta. *''Mientras uno tenga algo que decir, no importa el medio. En todo caso la virtud del video no será chica si, por lo menos, les hace dar cuenta a muchos improvisados, de que la pantalla de cine no es más grande nada más que para que vea mejor el que está sentado en las filas de atrás''.*

LA IDENTIDAD TIENE QUE SER SENSATA

Es posible rastrear en el cine argentino líneas estéticas que perduren hasta hoy: cine literario, cine realista, cine testimonial, cine para minorías?

—Me resulta muy difícil definir esto porque el cine argentino es una impresionante realidad. Un periodista italiano de un diario de Roma decía que la Argentina era un manicomio porque habíamos enviado a una muestra en Italia dieciséis películas, todas con temas diferentes. La idea del manicomio era justamente la de "cada loco con su tema", "cada película con su tema". Yo conversaba este tema con Mauro Bolognini y él me decía que la Argentina era quizás el único país del mundo donde los locos están en plena libertad "porque en Italia, a nosotros —dijo— ya nos mandaron a todos al manicomio".

—¿Cuándo comienza esta diversidad temática?

—Desde 1960, cuando el cine argentino empezó a reflexionar, a abandonar el mero entretenimiento. Hasta el '60 había un estilo de comedia, un estilo de drama, otro de la épica cinematográfica, bastante determinados. En el '60 comenzó este desorden maravilloso, de un cine hecho realmente con imaginación. En el cine argentino ponemos imaginación hasta en creer que tenemos el público.

—¿Usted cree que el día en que el cine sea un negocio se va a perder el arte?

—Naturalmente, quedarán, como les quedan a otras cinematografías, los episodios excepcionales y aparecerán los Coppola, los Chaplin o los Welles. Pero el propio Welles es un ejemplo de qué poco le ha durado su genialidad envuelta en una industria. La industria nos favorece como país, yo estoy trabajando por ella, pero el día que exista una industria del cine argentino, los locos del cine habrán desaparecido o serán muy excepcionales. Y hoy no son excepcionales. Son diversos, construyen estilos, cada película es un tema y un estilo. Sé que hay películas malas pero eso pasa en todo el mundo. Los grandes escritores también tiran mucho de lo que escriben. El cine no se puede tirar, pero hay que aceptar esto como una realidad.

—Hay quienes sugieren que, durante su gestión al frente del Instituto, usted hace una continuación de su propia estética, de sus elecciones como director. Viniendo de un cine casi literario, usted privilegiaría la aparición de jóvenes realizadores de la misma línea, que hacen cine del cine, experimentan con el lenguaje y construyen un cine elitista.

—Verdaderamente me parece una injusticia que sólo tiene un aspecto de verdad y es que cuando yo asumí en el Instituto y alguien me preguntó cómo iba a hacer para no filmar, yo contesté "el cine argentino será ahora mi película, porque me voy a entregar a él como me entregué a mis películas". Si todos hubieran hecho mi cine sería un país de ovejas. Felizmente no lo somos. Yo creo que esa afirmación a la que usted alude es una gran injusticia porque en toda la cinematografía argentina de 1984 hasta hoy, no encuentro más que una o dos películas parecidas a las que yo hubiera hecho.

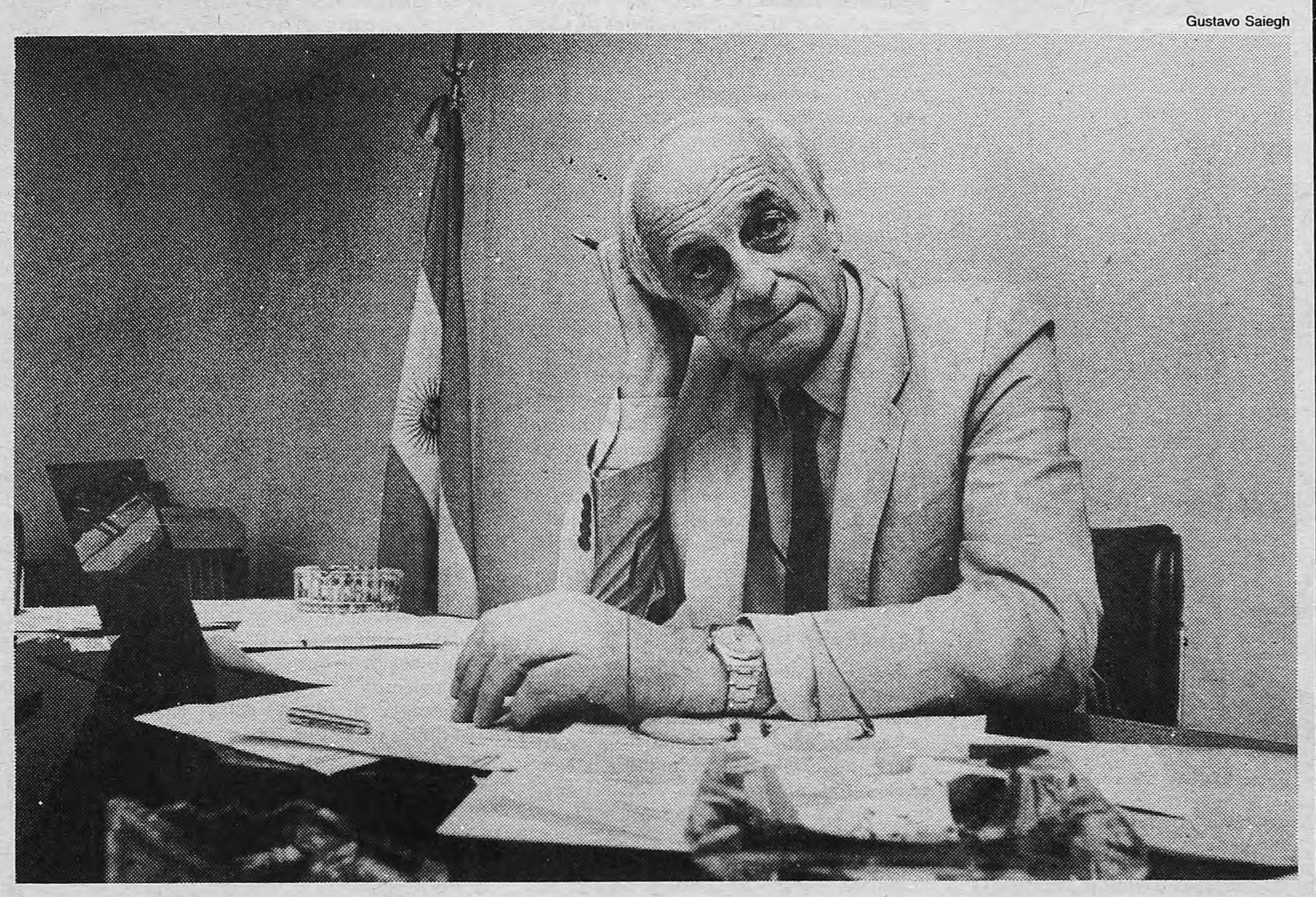
—¿Cuáles serían?

—*La película del rey* y *Los amores de Kafka*. Todas las demás películas no se parecen a mí y eso es un orgullo. Yo creo que en estos años habremos sido pobres, pero hemos sido libres. Hemos sido independientes, yo no fui ni siquiera partidista. Si se revisa la lista de créditos surge claramente que yo no he elegido por ideología los créditos que he dado. Hasta tal punto no estoy de acuerdo con eso que me molesta pensar que alguien pueda creer que yo podría haber hecho algunas de las películas que se han hecho en el cine argentino de estos años.

—También se dice que en su gestión frente al Instituto se ha favorecido exclusivamente a aquellos realizadores influidos por estéticas predominantes en los grandes centros de poder. ¿Esta crítica también es injusta en su opinión?

—No. Hay una cosa con la que me obsesioné y es que no hay cine que viva de su propio mercado. Una vez leí que un presidente norteamericano había dicho que cuanto más películas norteamericanas se dieran en el mundo, más heladeras y autos norteamericanos se iban a vender en el mundo. A mí me pareció que el cine argentino tenía que tomar un camino internacional con un doble objeto: buscar públicos de muchos idiomas, buscar internacionalizarse, ver si era posible convertirse en algo similar al cine norteamericano pero para nosotros, ver si podíamos ser imperiales cinematográficamente. Y, por otro lado, ver qué podía hacer el cine argentino por el país. Creo que el cine norteamericano hizo mucho por EE.UU. Entonces me parecía que el cine argentino también podía

Gustavo Saiegh



En casi cinco años de gestión al frente del Instituto Nacional de Cinematografía, Manuel Antín recibió elogios y críticas feroces sin dejar de decir lo que pensaba. Ahora, este hombre que confiesa no creer en el público explica su trabajo y reconoce sus errores.

Por Adriana Schettini

lograr que se vendieran más autos y heladeras argentinas en el mundo. Esto que, seguramente será señalado por alguien como una visión colonialista de la civilización, tiene que ver con un deseo mío: no quiero que la Argentina sea pobre.

—Esta modalidad de trabajo que centra la mira en el mercado internacional, ¿no afecta la formación de una estética propia, argentina, si esto fuera posible?

—Creo que si se tiene talento, no. Si se duda, sí. Hace pocos días un grupo de cineastas dijo que las coproducciones destruían la identidad nacional. Cuando escucho estas cosas me asombro porque creo que, por ejemplo, la película de Carlos Sorín que se está rodando ahora es pensada, escrita y filmada por argentinos. Tiene un actor inglés y capitales extranjeros. ¿Qué pérdida de la identidad nacional se produce? Además, esta internacionalización del cine que se ha buscado obedece a razones económicas. Si fuera sólo por deseo, me gustaría que cada uno filmara en su casa una película y la viera todo el tiempo. Pero creo que tenemos que construirnos y no podemos hacerlo desde la identidad defendida irracionalmente. Quiero salir al exterior y que el cine extranjero venga a la Argentina pero no para ser un aeropuerto del cine extranjero, sino para que trabajemos en colaboración recíproca y que cada uno aporte lo mejor que tenga. Algunos países lo mejor que tienen es el dinero, entonces que lo pongan. Esta es la única pérdida de mi identidad.

—El cine argentino que tiene que ver con la memoria reciente —represión, dictadura, derechos humanos— ¿ha sido realizado con un criterio más internacional que nacional, aun con el justificativo de que muchas películas argentinas son vistas masivamente sólo cuando arriman un premio internacional?

—No quiero jugar de profeta en otra tierra. Pienso que todo esto se ha generado espontáneamente. Yo no pensé que debíamos hacer *La historia oficial* para aprovechar una circunstancia lamentable de nuestro pasado inmediato. He trabajado como se debe hacer con los niños, sin considerarme padre del cine argentino porque no tengo edad ni remotamente para eso. Esta primera etapa del '84 y el '85 en la que la gente comenzó a hablar de nuestros grandes dramas inmediatos, la recibí como si fuera una sesión de psicoanálisis de nuestro cine. Luego me empecé a preocupar porque me preguntaba si nos estaban premiando en el exterior por nuestro talento cinematográfico o por nuestros desaparecidos. Estuve dos años preocupado hasta que *La película del rey* sacó el premio en Venecia y ahí respiré aliviado y miré a los jurados con respeto porque estaban juzgando la cinematografía y no la tragedia.

—¿Qué piensa usted del auge del video como forma de expresión audiovisual y como posible competidor del cine?

—Como todo progreso tecnológico, el video me apasiona. Además, en lo personal me permite algo que le reprochaba al cine, me permite releer. Me permite volver a disfrutar de una escena que me gusta con sólo retroceder el video. Pero también hay aspectos negativos. El video cree que puede vivir sin mí. Cuando he tratado de legislar, de acotar el video, para combatir la piratería, y la exhibición pública prohibida del video, la gente del video me dijo: "Yo no tengo nada que ver con el cine". Creo que deberíamos tener formas de regulación para ver cómo podemos convivir. La mentalidad de la gente del video no ha progresado porque se maneja como un ejército de ocupación del cine, y esto a mí no me parece democrático.

—¿En cuanto al video como posibilidad de realización, usted cree que tiene un lenguaje y una estética propios o que se limita a copiar los del cine?

—Tengo miedo a opinar sobre esto porque en quince minutos progresa tanto el video que quizás cuando termine de decir lo que pensaba, aparece una máquina caminando y demuestra lo contrario, pero hoy por hoy tiene lenguajes de imitación. No digo ya en la producción, sino en la forma de comercialización y exhibición. Lo que se hace es copiar películas con un criterio totalmente cinematográfico a través del prisma del proyector. En cuanto a la forma de producción, creo que el video va a progresar en la medida en que vaya copiando al cine, cosa que no pasa en la Argentina. Pero por el momento no tiene ninguna posibilidad de reempiazar al cine. Tanto es así que algunas series que se filmaban en video por razones de costo, han vuelto a filmarse en película por razones de calidad, que tienen que ver con la profundidad del foco, la óptica de los lentes, la forma de montaje, etc. Entre el video y el cine hay un fotograma de diferencia: el video se exhibe a 25 cuadros por segundo y el cine se exhibe a 24 cuadros por segundo. Esto demuestra que el cine es mejor porque necesita sólo 24 cuadros para penetrar en la mente de la gente.

—¿Cuáles son sus propuestas para superar la actual crisis del cine argentino en lo que hace a la cantidad de espectadores que concurren a las salas?

—Citando a Borges, le diría que "la esperanza no tiene que ser impaciente". Lamentablemente en la Argentina la gente quiere todo al mismo tiempo y esto es imposible. Gobernar es una tarea larga en los países latinoamericanos destruidos. En estos años hemos hecho un trabajo que espero que se continúe. Hay que tener paciencia y ser racional. Yo aspiraba a una participación muy mínima en la capitalización de la deuda y hace poco leí declaraciones de un grupo justicialista que decía que eso hace perder la identidad del cine argentino. Yo me preguntaba: ¿No se va a perder más la identidad si no tenemos un solo peso para filmar? ¿No es mejor conseguir un poquito de deuda externa para ver si podemos defender la identidad? Porque si no vamos a tener ninguna identidad ¿qué vamos a defender?

